

Gelencsér Gábor

Ad libitum

A Farkasok órája helye Bergman életművében

A *Farkasok órája* filmnovella változatában Ingmar Bergman többször az *ad libitum* (tetszés szerint) zenei műszóval jelzi a szövegben felidézett emlékeket, (rém)álmokat kísérő képek megalkotásának vagy elhagyásának lehetőségét. Különös megoldás: mintha az 1964 augusztusa és 1966 áprilisa közé datált kéziratból nem ő készített volna azonos címen filmet 1966-ban. Avagy az „előadói utasítás” nem másnak, hanem önmagának szól(t)? Esetleg a filmnovella olvasójának, aki így odaképzelteti a szöveghez saját képeit? De tehet-e az olvasó mást? S a néző? Ő biztosan nem, hiszen látja, látnia kell a rendező szöveghez társított képeit. Márpedig az *ad libitum*mal ellátott részletekhez (amennyiben azok belekerültek a filmbe) Bergman képeket rendel, amelyek nem hagyhatók el „tetszés szerint”. Különös feszültséget teremt tehát ez a látszólag jelentéktelen rendezői utasítás, amely a *Farkasok órája* központi gondolatára világít rá: elhagyható-e „tetszés szerint” életünk sötét, tudatalatti, démoni oldala; egészségünk teljesnek mondható-e e nélkül az akár tudathasadásos betegségként is azonosítható jelenség nélkül? A film címével kifejezve: átaludható-e nyugodt lélekkel a farkasok órája, „amikor – ahogy a filmnovella mottójában olvashatjuk, és a filmben is elhangzik – az éjszaka átadja a helyét a nappalnak. Ebben az órában hal meg a legtöbb ember. Ebben az órában a legmélyebb az álom. Ebben az órában legvalóságosabbak a rémálmok. És aki nem tud aludni, azt ebben az órában gyöttri a leghevesebb szorongás, ekkor leghatalmasabbak a démonok és a kísértetek.”

Bergman válasza nyilvánvalóan úgy szól, hogy nem alhatjuk át ezt az órát (sem), s voltaképpen ezzel szembesít egész filmművészete, amelynek ha nem is legkiválóbb, de centrális, szintézisteremtő darabja a *Farkasok órája*. A film a hatalmas életműben, ahogy szűkebb környezete, a „sziget-filmek” sorában

is középen helyezkedik el: az előképnek számító *Tükör által homályosan* és a közvetlen előzmény, a *Persona* után, illetve a *Szégyen* és a *Szenvedély* előtt. A filmben egyszerre van jelen Bergman két leggyakoribb motívuma, a betegség és a művészlét, valamint a kettő „eredőjeként” a valós világból kilépő tudat mozgása az álom, a vízió – és végül a halál felé. Mindezt ugyanakkor a szeretetkapcsolat foglalja keretbe, s teszi az emberi sors alapkérdésévé. Vagyis Bergman nem a betegségről vagy a művésről/művészetéről beszél – ahogy korábban sem Isten létének vagy nemlétének teológiai kérdését fejtegette –, hanem mindezek segítségével az emberről, az emberi kapcsolatokról.

Johan Borg a Bergman-filmek egyetlen festőművésze, akit démonjai gyötörnek. Két világban él: feleségével, Almával egy szigeten, ahová alkotni vonul vissza, meg a „farkasok órája” idején a képzeletében, ahová félelme űzi. Bergman modernista művészetének legnagyobb teljesítménye a kettő átjárhatóvá tétele. A filmben Johanhhoz hasonlóan folyamatosan mozgunk a valós és a képzeleti világ között, amely úton – mintegy empatikus nézőként – a felesége is elkíséri. Az emlékek és a (rém)álmok világára először *A nap végében* nyílik meg Bergman művészi tekintete, méghozzá rögtön a határátlépést, a különböző világok egymásba fonódását is megidéző módon. A művészet és a démoni (más)világ kapcsolódik össze egymással az *Archan*, amely ily módon a *Farkasok órája* egyik előzménye, a hasonló témájú, szintén művészekkel „dolgozó” *Rítus* pedig a folytatása. A férje démoni világába be- vagy átlépő feleség karaktere fedezhető fel a *Farkasok órája* előtt forgatott *Persona* középponti gondolatában, a tudati világok, a személyiségek összeolvadásában, ugyanakkor ebben a filmben is a művészlét teremti meg az ehhez szükséges szellemi kiindulási pontot. A valós életből történő kilépés legtávolibb és legismeretlenebb dimenzióját is sejteti a film a férfi főhős eltűnésével; ez, nevezetesen a halál transzcendenciája válik láthatóvá majd a *Suttogások, sikolyok* halál utáni páratlan jeleneteiben. S végül a mozifilmes életmű összefoglaló lezárásában, a *Fanny és Alexander*ben szintén fontos szerepet tölt be a két világ közötti átjárás motívuma.

A *Farkasok órájában* a művészileg legizgalmasabb, a modern filmben megvalósuló, s ezért Bergmant a modernizmus egyik legnagyobb mesterévé avató köztesség elbizonytalanító átmenete is megfogalmazódik, e határterület mellett azonban igen markánsak a filmben a szélső pólusok, a valós és a képzeleti világ képei. Talán ezért tűnik különösen a *Personához* képest stilisztikai visszalépésnek a *Farkasok órája*: a *Personában* valóban megszűnik a határ valós és képzeleti között, míg a *Farkasok órájában* noha vannak az

átmenetnek izgalmas történeti és képi megoldásai, a film egészét inkább egyik *vagy* másik világnak a történetei és képei uralják. Így ezt a filmet közelebb érezzük a korai munkák expresszionista stilizációjához, mint a *Persona* radikális modernizmusához. Jellemző adalék mindehhez, hogy a *Personában* megjelenő nyílt önreflexió itt bátoratlanabb, külsődlegesebb módon valósul meg a főcím alatti forgatási zaj, s majd a felvételt indító „tessék” „hangalámondásával”, valamint a történet felénél, a „felvonáshatáron” ismét kiírt filmcímmel. Mindennek ellenére a történetben és a képekben jól azonosíthatók azok az „átmeneti” megoldások, amelyek a *Farkasok órájában* is felismerhetővé teszik Bergman modern stílusát – az ezúttal erőteljesebben érvényesülő expresszionizmus mellett. Elemzésemben elsősorban ezeket a megoldásokat igyekszem kiemelni.

A történet bonyolítása, s ezen belül Johan háttértörténete szempontjából Bergman ezúttal több lélektani motivációt is felvet, amely magyarázhatja a férfi félelmét és szorongását, ám egyiket sem fejt ki, nem kínálja fel biztos magyarázatként. Lehetőségekről van szó, hasonlóan a *Persona* elnémuló színésznőjének lelki traumájához, amely egyaránt fakadhat a kegyetlen külvilágból és saját fia iránt táplált ellentmondásos érzelmeiből. Johan egyik kísértője egykori szeretője, akivel viharos, szenvedélyes, a társadalom szemében botrányos kapcsolatot élt, s akit most démonjai tálcán – jobban mondva halottas ágyon – kínálnak fel neki egy utolsó szeretkezésre, még hozzá kíváncsi tekintetük előtt. A másik kísértő, aki a férfit – képzeletében? – gyilkossá teszi, szintén rejt magában szexuális utalást: egy kamaszfiú provokálja pecázás közben a tengerparton. A fürdőruhás gyerekkel való dulakodás, annak agyonverése, majd a tengerbe dobása az elfojtott homoszexualitás freudi képe lehet. Ezt támasztja alá az egykori szeretőjével történő újratalálkozás scenírozása, amikor is egyik vendéglátója kifesti az arcát, beillatosítja a testét, és selyemköntöst ad rá. Máskor Johan az egyik démont „ártalmatlan homoszexuálisként” írja le. Sebbe a freudi olvasatba illeszkedik a gyermekkori rémálom – Bergmannál önéletrajzi ihletésű – kasztrációs félelme: a büntetésből ruhásszekrénybe zárt Johan egykoron attól szorongott, hogy a sötétben egy manó leharapja a lábujjait. De a gyerekgyilkosság értelmezhető a férfi frusztrált apaszerepeként is, hiszen kiderül, hogy van egy fia, akiről anyagilag gondoskodnia kell. S természetesen a főhős „szorongásnarratívája” azonosítható művészi válságként, az alkotásképtelenség kivetüléseként – de legalább ennyire művészi szublimációként is, amennyiben lerajzolja démonjait, s ezzel mintegy „kirajzolni” próbálja őket magából. Johannak ez végül nem sikerül

(Bergmannak viszont a *Farkasok órája* leforgatásával igen, ráadásul gazdag életművében nem először, de nem is utoljára...), s elnyeli a filmben sötét erdőként megjelenített démoni világ. Ugyanakkor a szublimációs szándék is ott munkál benne, hiszen feleségének megmutatja a kísértőiről készült rajzait. Nem összeférhetetlen, legfeljebb kifejtetlen lélektani motivációk mindezek, amelyekben épp az a modern gondolat fogalmazódik meg, hogy a tudatalattinkat uraló démonokra teljes és megnyugtató válasz nincs. Ezt fejezi ki különös nyíltsággal a film zárata, miszerint Johan eltűnt; nem került sem elmeorvosintézetbe, sem hullaházba; átlépett az ismeretlen más(ik)világba.

Johan skizofréniaként azonosítható betegsége a film „skizofrén” képiségeiben fogalmazódik meg: látjuk a valós és az azzal szemben elhelyezkedő démoni világ szélsőséges stilizációjú képeit – de szerencsére az átmenet bizonytalan státusú vizuális kifejezésére is bőven találunk példát. Különös módon nemcsak a démonikus képek stilizáltak, hanem a valóságosak is. Utóbbira az egész életműben kirívó példa a csónak kipakolásának jelenete. A házaspár nyár elején érkezik a szigetre, az ottani életükhöz szükséges rengeteg holmival. Bergman valós időben mutatja be a hosszú folyamatot, ahogy a csónak tulajdonosa kiadogatja a dolgokat, s azt Johan egy talicskára pakolja. Egy-két darab után el lehetett volna vágni a jelenetet, hiszen információs tartalma ennyiből is kiderül, de a rendező itt láthatóan nem csak információt akart közölni.

A démoni rémálomvilág megjelenítésének erőteljes expresszionista stilizációja már kevésbé meglepő Bergman részéről, ám ebben is akadnak szokatlan megoldások. Mindenekelőtt ilyen a horrorisztikus elemek fokozása, illetve ironikus reflexiója. A film jó néhány helyen valóban a horrorfilmek műfaji hatásával dolgozik, miközben démonisága alkalmanként parodisztikussá fokozódik. Ilyen például a házaspárt vendégül látó gróf féltékeny szenvedése – tudniillik Johan egykori szeretője most az övé –, amelynek következtében szó szerint a falra mászik: előbb a szoba oldalfalán, majd a plafonon látjuk kínjában vergődni. Az először csak verbálisan megfogalmazott horrorisztikus jelenet, miszerint egy idős asszony a kalapjával együtt az arcát is leveszi, végül képi formát ölt, megtetézve a szemek kivételével és cherryspohárba ejtésével. Utóbbi túlzása már jelzi az iróniát, de amikor az egyik szereplő mindezt látva megjegyzi, mennyire érezni a csiriz szagát, az egészen nyilvánvalóvá is válik. Összességében azonban a démoni világ expresszionista megjelenítése klasszikus módon fejezi ki tárgyát.

Legalábbis a filmképen. Fontos azonban megjegyezni, hogy Bergman nem mutatja meg festő hősének alkotásait. Méghozzá szinte provokatív módon nem teszi meg, noha erre több alkalom is nyílna. Amikor a már zavart Borg idegesen lapozgatva mutatja meg az állapota miatt egyre jobban aggódó feleségének a mappáját, benne a démonokról készült rajzokkal, mi nézők nem láthatjuk munkáit. S nem láthatjuk szeretőjéről alkotott festményét sem, amelyet hálósobájában a grófné mutat meg neki és feleségének, igencsak provokálva Alma féltékenységét. Leírást kapunk ezekről az alkotásokról, ám látni egyszer sem látjuk őket. Bergman ezzel a megoldással valamilyen módon saját filmjének expresszionista vízióit azonosítja hősének művészetével, s ez akár közvetett modernista önreflexiónak is felfogható (önmagában a művész szerepeltetése itt és egy sor más filmben nyilvánvalóan az). A festészeti önreflexió megvalósítására utal egy létező műalkotás, amelyet Bergman a *Képek* című, saját munkáit elemző könyvében a *Farkasok órája* jelenetfotói mellett közöl. Ezen a 20. század elején alkotó svéd festőművész, Axel Fridell *Az öreg régiségkereskedő* című metszete látható, amelyet Bergman közvetlenül is megidéz: Johan rémálomszekvenciájának végén, amikor szeretkezni kezdene a halottas ágyon fekvő volt szerelmével, észreveszi, hogy vendéglátói figyelik a jelenetet. A társaság tagjait Bergman a metszetet idéző elrendezésben helyezi el, megalkotva ezzel művész hőse – és saját filmje – festői önreprezentációját.

Újszerűbbek, s főképp a hatvanas évek modernista Bergmanjához méltóbb megoldások a valós és képzeleti határára pozicionált, illetve a határátlépés folyamatát, köztességét ábrázoló képek. Ilyen a ház mellett kitergetett fehér ruhák csattogása a szélben: egyszerre valós és félelemkeltő effektus. Vagy ilyen az első démon megjelenése egy idős hölgy képében: a feleség előtt bukkan fel a semmiből, ám képi megfogalmazása teljesen reális. Mindezt az is indokolja, hogy a feleségnek, s nem a férjnek jelenik meg, vagyis nem a skizofréniában szenvedőnek, hanem a szenvedő férjével szeretetkapcsolatban azonosuló feleségnek. Ám ez utóbbi mozzanat a képi megoldáson túl dramaturgiailag is rendkívül fontos, hiszen nem a történet, hanem a szeretet logikájából következik. S ez a film legfigyelemreméltóbb „üzenete”, de erről részletesebben majd később.

Előbb hadd idézzem még fel a démoni nem expresszionista, hanem modernista ábrázolásának legszebb és legösszetettebb példáját, a verekedést a fiúval a tengerparti sziklákon. Ebben a jelenetben Bergman csak realista képeket alkalmaz, s egyfelől a kompozíció, a képkihágat és a montázs, másfelől egy természeti jelenség segítségével hozza létre a szituáció

egyszerre valós és álomszerű hatását, s így módon mindvégig megőrzi annak bizonytalanságát, hogy Johan netán valóban gyilkos-e. (A történet vége e tekintetben hasonlóan kétértelmű: Johan rálő a feleségére, de a golyó csak megsebesíti az asszonyt. Így az, hogy a lövések egyáltalán eldördültek-e, bizonytalan, a tett nyoma azonban látható. Újabb határhelyzet.) A szótlan fiú egyszerű jelenléte provokálja a festőt, s ezt a frusztráló hatást Bergman kizárólag realista képek sorozatával valósítja meg. Maga az összecsapás, a verekedés bravúros montázssal válik feszültté és drámaivá. Végül a gyilkosságot, illetve annak bizonytalanságát a vízbe alámerülő test többször ismétlődő természeti képe fejezi ki – magától értetődő egyszerűséggel: a víz felszínén még látható a test, majd ahogy alámerül, lassan elveszíti kontúrját a sötét hullámokban, rövid időre váratlanul ismét felbukkan, hogy aztán végkép alámerüljön, s eltűnjön a mélyben. *A nap vége* – ugyancsak Borgnak nevezett – idős professzora hasonló fizikai természetességgel néz át egy képkereten belül a jelenből a múltba, mint ahogy itt a fiú teste átlebeg a létezőből a nem létezőbe, a valamiből a semmibe. Szintén ilyen magától értetődően közlekedünk a *Suttogások, síkolyokban* élet és halál között.

A köztes lét, az átlépés ezúttal egy karakterben is megfogalmazódik: a feleségében, aki ezáltal a film legmodernebb „filmnyelvi eszköze”, s ezzel szoros összefüggésben Bergman legfontosabb gondolatának hordozója. Ennek egyik elemét már érintettem: Alma először egy képzeletbeli, démonikus lénnel találkozik, méghozzá egy realista jelenetben, s később is elkíséri férjét a gróf estélyére, ahol együtt élük át a bizarr, ám mégis valószínűnek tűnő esemény egyre valószínűtlenebb fordulatait, noha az estély „második felvonásába”, az egyértelmű rémálomba már nem tart vele, legfeljebb lélekben. S épp ez személyiségének döntő eleme, a verbálisan is megfogalmazott együttérző szeretet, aminek következtében végül ő is ugyanolyan lesz, s így ugyanazokat tapasztalja meg, mint a férje. Johan menthetetlenül odaátra kerül, míg ő, a férje által is megbecsült egész-ségében itt marad, ám egy olyan képesség birtokában, amivel át tudott lépni, át tudott nézni „odaátra” – s épp ez érdekli Bergmant, a lélek és a szellem nyitottsága a láthatatlan dimenziókra. Erre tehát a feleség képes – a szeretet erejével.

A szeretetkapcsolat teherbírását illusztrálja az estélyen Lindhorst levéltáros bábszínházi bemutatója, amelyben *A varázsfuvolából* idézi fel és elemzi igen meggyőzően Tamino egyik jelenetét. A szerelmes fiatalember kétségbeesett kérdésére – „*Él-e még Pamina?*” – a kórus válasza: „*Pamina,*

Pamina most is él!” Lindhorst Pamina nevének zenei tagolásával bizonyítja, hogy a névből varázsige lesz, a szerelem, a szeretet varázsigeje, amely eloszlatja a félelmet. A *Farkasok órájában* erre a feleség lesz képes, férje elbukik a próbán. S a bábjátékformával önéletrajzivá avatott idézet természetesen fontos Bergman művészi hitvallása tekintetében is. A filmnovellában így szól a levéltáros eszmefuttatása Mozarttról: „*Teljesen felfedi magát, mélyen és áthatolhatatlanul személyes, és mégis magától értetődő és hangsúlytalan.*” Majd így fejezi be rövid előadását az operáról: „*Naiv szöveg, megrendelésre készült darab, és a művészet legtökéletesebb megnyilvánulása!*” Bergman saját *A varázsfuvola*-rendezése tud majd közel kerülni a művészetnek ehhez az eszményéhez.

Modernné teszi továbbá a feleség karakterét modernista narratív funkciója: Alma a film elején és végén, afféle keretben közvetlenül a nézőhöz intézi szavait, s idézi fel flashbackként férje eltűnésének történetét. Kevésbé nyílt filmes önreflexió ez, mint a „*tessék*” az elején vagy a főcím a közepén, de annál áthatóbb, az egész film narratíváját megalapozó gesztus, amely voltaképpen megkettőzi a film diegetikus világát: egyrészt Johan történetét látjuk, másrészt az azt elmesélő feleségét. Az előbbi a félelemről, a szorongásról, az önvádról szól, életünk démonikus feléről; az utóbbi az együttérzésről, a szeretetről, a megbocsátásról, ember voltunk isteni karakteréről. S ugyan Bergman láthatóan nagy művészi kifejezőerővel és kedvvel ábrázolja az előbbit – hozzátéve az *ad libitum* megengedő ironiáját –, egyértelműen az utóbbi mellett teszi le a voksát. Johan felesége ugyanis várandós. Így lesz Bergman egyik legsötétebb tónusú filmje egyben a legbizakodóbb is.

Azt pedig már csak a műelemzés keretén kívül teszem hozzá, hogy a feleséget alakító Liv Ullmann a forgatás idején Bergmannal közös gyermeküket hordozta a szíve alatt. De mint tudjuk, Bergmannál a művészet nem elválasztható az élet(é)től.